Dimensões terminológicas da pedagogia pianística: "exercício" e "estudo"

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

Manoel Theophilo Gaspar de Oliveira Filho
Universidade Federal da Paraíba – manoeltheophilo@hotmail.com

José Henrique Martins
Universidade Federal da Paraíba – josehm.ppgm@gmail.com

Luciana Noda
Universidade Federal da Paraíba – lucnoda@gmail.com

Resumo: O ensino de piano ainda é uma atividade pedagógica marcada por forte tradição conservatorial. Diante dessa realidade, convicções pedagógicas passadas de geração em geração impõem-se sobre pesquisas acadêmicas, residindo nas escolhas terminológicas um dos elementos mais marcantes desse paradigma. Este trabalho tem por objetivo discutir aspectos terminológicos na prática pedagógica pianística. Para tal, escolhemos os termos exercício e estudo. A análise da literatura concernente demonstrou que, apesar de já haver certa pacificação no uso desses termos a nível acadêmico, ambos ainda são usados indiscriminadamente, com pouca reflexão acerca de suas significações práticas.

Palavras-chave: Pedagogia pianística. Estudo. Exercício.

Terminological Dimensions of Piano Pedagogy: "Exercises" and "Études"

Abstract: Piano teaching is a pedagogical activity that continues to be marked by a strong conservatorial tradition. Thus, pedagogical convictions passed through generations remain above academic research, residing in the terminological choices one of the most outstanding elements of this paradigm. This paper aims to discuss terminological aspects in pianistic pedagogical practice. For this, we chose the terms piano exercise and étude. Analysis of relevant literature shows that, although there is some pacification in the use of these terms at an academic level, both are still used indiscriminately, lacking reflections on their practical significance.

Keywords: Piano pedagogy. Étude. Piano exercises.

1. Introdução

Pelo menos desde o início do século XX, pesquisadores ligados à pedagogia pianística vêm denunciando o caráter excessivamente tradicionalista e empiro-subjetivista do professor de piano, cujas construções de metodologias de ensino tendem muito mais ao método "tentativa e erro" do que à pesquisa orientada cientificamente (SÁ PEREIRA, 1964; KAPLAN, 1966; 1987; KOCHEVITSKY, 1967; RICHERME, 1997; CHIANTORE, 2001; HARDER, 2008; CERQUEIRA, 2010).

Sendo uma modalidade de ensino eminentemente prática, a didática do ensino de piano baseia-se primordialmente na forma oral de transmissão de conhecimento, passada através da relação mestre-discípulo, cuja característica se fundamenta mais pelo exemplo do

que por palavras, mais pela linguagem corporal do que pela conceituação estrita. Tal linguagem corporal, utilizada em aulas e ensaios, é chamada por Kerman (1987, p. 275) de "sinal-gesto-resmungo".

Apesar de o "sinal-gesto-resmungo" fazer parte da linguagem pedagógica de uma categoria didática baseada na troca de mensagens subjetivas e abstratas, como é a da linguagem musical, entendemos que o uso excessivo – ou exclusivo – dessa ferramenta pode representar a falta de domínio de termos específicos por parte de professores. Sendo esse o caso, é possível que gere uma disparidade muito grande entre aquilo que se quer dizer e aquilo que o aluno entende, o que dificulta, por sua vez, a correta transmissão do conhecimento musical, especialmente quando se considera a realidade tradicionalista do ensino pianístico na atualidade. A falta de conhecimento do aluno acerca dos termos e conceitos trabalhados pelo professor também pode ser um fator de diacronia na aula.

Autores como Sá Pereira (1964) e Kaplan (1966; 1987) afirmam que, apesar de a transmissão oral ser o elemento básico da construção dos conhecimentos necessários para a construção técnico-musical do aluno, este modelo não pode se basear exclusivamente na tradição conservatorial, tendo em vista as limitações metodológicas ligadas ao excesso de tecnicismo e por valores excludentes e hierarquizadores que ela carrega.

Harder traz exemplos de pesquisas realizadas por Susan Hallam (1998; 2006 *apud* HARDER, 2008, p. 134) em que a autora inglesa conclui que os professores de instrumento tendem a perpetuar antigas metodologias didáticas através do isolamento uns para com os outros, o que dificulta a inovação e a circulação de novas ideias. Essa realidade torna imperativa, para a inovação na área, a troca de experiências e conceitos científicos.

No Brasil, esforços em fazer circular conhecimento vêm sendo feitos por meio de publicações nos congressos científicos ligados ao ensino de instrumentos musicais, muito embora essas produções infelizmente ainda encontrem dificuldades em romper os muros das universidades. Esses empecilhos vão desde a estrutura universitária – que ainda é marcada pela pouca comunicação com a realidade profissional da comunidade que a cerca – até a relutância em colocar esses debates na prática, o que revela, segundo Chiantore (2001, p. 723) a resistência histórica, por parte da comunidade musical, em aceitar racionalizações especialmente ligadas à técnica instrumental.

Diante dessa realidade, este trabalho visa refletir acerca de um dos elementos constituintes da tradição oral no que tange ao ensino de piano: as inconsistências terminológicas que permeiam a prática pedagógica pianística. Nesse sentido, escolhemos os termos "exercício" e "estudo" por terem sido estes os que mais se mostraram inconsistentes

após entrevistas realizadas com professores de piano durante pesquisa de mestrado. Diz o autor:

> No que tange aos estudos e exercícios, percebemos um uso indiscriminado, sem coerência terminológica, isto é, estudos de Czerny foram chamados de exercícios, e exercícios de Hanon, de estudos. (...) Quando a professora [A] nos afirma que considera os exercícios técnicos não como algo que exercite a "técnica", mas como *exercícios mecânicos*, essa pluralidade na compreensão das terminologias – e mesmo discordância dos usos normalmente feitos – torna-se evidente (OLIVEIRA FILHO, 2015, p. 84).

Os termos cujas aplicações se mostraram mais incoerentes ao compararmos as falas dos professores de piano entrevistados em nossa pesquisa de mestrado foram, de fato, *estudo* e *exercício*, mas muitos outros são aqueles que recebem, na prática pedagógica de professores, os mais variados significados. O termo "punho", por exemplo, referindo-se ao "complexo articular entre o rádio, ulna e os ossos do carpo" (OLIVEIRA et al., 2011, p. 63), corriqueiramente recebe a denominação "pulso" (GOMES FILHO, 2008, p. 25), cujo termo pode se referir tanto à unidade de tempo do compasso quanto à pulsação cardíaca. Com relação a *exercícios* e *estudos* essa inconsistência terminológica é ainda mais evidente.

2. Exercício e estudo: histórico da terminologia

O *Dicionário de Música*, de Borba e Lopes Graça (1956), define "exercício" como: "Trabalho preparatório que se faz para adquirir a técnica precisa para a execução de qualquer instrumento. [...] coletânea de alguns trechos escritos para encaminhar o estudioso na preparação técnica do seu instrumento". Leite, por sua vez, elucida *exercício* como

> um conjunto de notas padronizadas com uma extensão indeterminada que frequentemente se repetem cromática ou diatonicamente, familiarizando o instrumentista com um determinado aspeto [*sic*] técnico enquanto desenvolve as suas capacidades fisiológicas. Nunca é, estritamente falando, uma composição musical completa (LEITE, 2012, p. 9).

Exemplos desse tipo de material podem ser encontrados mais fartamente na literatura a partir de, pelo menos, meados do século XIX. Podemos citar os métodos de Charles-Louis Hanon (1928), Johannes Brahms, Oscar Beringer (1996) e Theodor Kullak, sem excluirmos excertos deixados por Wolfgang A. Mozart e Ludwig van Beethoven[1].

Tomando como base as definições acima, podemos entender que os exercícios são um material criado a partir de uma dificuldade técnica específica que é isolada e treinada em diferentes tonalidades e regiões do piano, na maioria das vezes através de repetição *ad libitum* sem que haja um discurso melódico-harmônico estabelecido ou indicações expressivas de

cunho declamatório. Os exercícios de técnica pura, devido a essa proposta isolada do discurso musical, acabaram por ser caracterizados como "anti-musicais" por um grande número de pianistas, ou mesmo prejudiciais ao desenvolvimento de dimensões estéticas e interpretativas do estudante. Tais rotulações, no entanto, não decorrem do material em si, mas da forma *como* eles são trabalhados, isto é, das visões a nível pedagógico, técnico e científico dos músicos que decidem abordá-los.

Dentro do espectro dos exercícios podemos citar também certas práticas fora do piano que podem assemelhar-se à ginástica, com alongamentos e atividades com ou sem o auxílio de objetos (lápis, bolas de papel, moedas etc.), como propõem, por exemplo, Antonio de Sá Pereira (1964), Eudóxia de Barros (1976) e Sumiko Mikimoto (HOSAKA, 2009).

O termo seguinte que merece atenção é o gênero *estudo* que, segundo Ferguson e Hamilton (2001, p. 622), consiste em "uma peça instrumental, usualmente de alguma dificuldade e frequentemente para instrumentos de tecla, criada principalmente para explorar e aperfeiçoar uma determinada faceta da técnica na *performance* e que apresenta algum interesse musical". Borba e Lopes Graça (1956) afirmam que o estudo "difere do exercício pela sua concepção artística mais elevada, a sua forma própria e o seu quê de expressividade e estilo". Para Leite (2012, p. 8), o estudo

> é uma composição completa, criada com o desígnio de melhorar a técnica de um instrumentista através do isolamento de, usualmente, uma dificuldade específica, requerendo do executante não só uma aplicação mecânica, mas também uma interpretação musical.

É lícito afirmar, portanto, que o gênero estudo é, por definição, *música*, na medida em que, como linguagem musical, traz consigo um discurso artístico carregado de emoções e intenções, indo além do mero treinamento motor do aparato pianístico[2].

É importante assinalar que, antes do século XIX, os termos "estudo" e "exercício" eram usados pelos compositores e editores de uma maneira não muito precisa. Para Ganz (*apud* LEITE, 2012, p. 7) "o termo *étude*, usado tanto para instrumentos de tecla como para outros tipos de instrumentos, era diverso e até contraditório, particularmente nas primeiras décadas dos oitocentos". Nos idos do século XVIII, o termo "exercício" referia-se a peças compostas com um intuito didático. Desse período, destacam-se os *Clavier-Übungen* (1732) de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e os *30 Essercizi per gravicembalo* (1738) de Domenico Scarlatti (1685-1757). Embora esses dois conjuntos de obras que pouco se assemelham musicalmente recebam o título de "exercícios", ambos têm o aprendizado e formação do tecladista como objetivo norteador.

Mostrando ainda mais variedade de uso e de compreensão dos termos ora tratados, Brody e Larue (1986, p. 2) afirmam que, na década de 1840, eram chamadas de "exercícios" as edições voltadas a amadores – que tinham como finalidade o preparo físico; enquanto aquelas destinadas a profissionais, indicadas para quem tocava em público, eram chamadas de "estudos". Nessa mesma linha, Willi Kahl (*apud* Brody e Larue, 1986, p. 2) especula que o primeiro a utilizar o termo "estudo" tenha sido Anton Reicha (1770-1836) em seus *Études ou exercises pour le piano-forte dirigée d'une manière nouvelle*, Op. 30 (1801), revelando que não foi senão até um pouco mais avançado o século XIX que "estudos" e "exercícios" passaram a conceber uma diferenciação semântica mais clara.

Conforme já dito, o exercício normalmente consiste numa passagem ou figura curta a ser repetida *ad libitum*, quer seja: (1) inalterada, (2) com variações rítmicas, melódicas e harmônicas, (3) em diferentes graus da escala e/ou (4) em várias tonalidades. Essa distinção com relação ao estudo pode ser claramente ilustrada através dos *Studien nach Capricen von Paganini* op. 3 (1832) de Robert Schumann (1810-1854), que são precedidos por curtos exercícios (*Übungen)* baseados nas dificuldades técnicas de cada estudo. Na figura 1 abaixo, vemos uma escala cromática em terças, que o autor recomenda como exercício preparatório para o Estudo n. 4 (Figura 2), obra esta que traz terças consecutivas como importante problema técnico. No entanto, o prefaciador da edição de 1882 desses estudos ressalta:

> Os exemplos [exercícios] que cremos ser necessário adicionar são apenas um convite à imitação. O editor aconselha que mesmo os executantes mais avançados só toquem raramente os exercícios dos Métodos de Piano. Melhor será que eles próprios os inventem e os utilizem nos prelúdios [caprichos], os quais, dessa forma, se tornarão ainda mais variados e vivos (SCHUMANN, 1882, Prefácio).

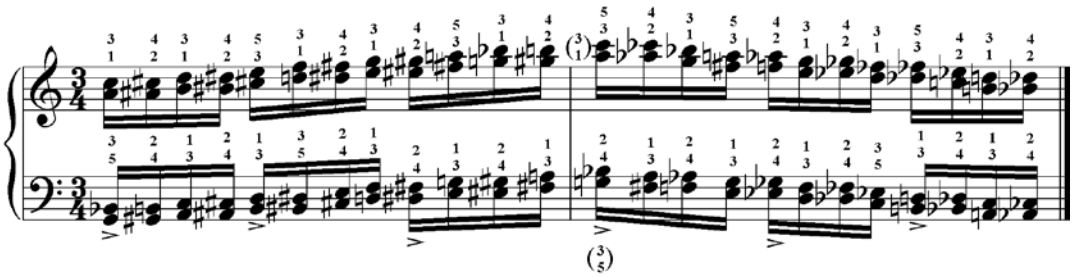

Fig. 1 – Exercício recomendado para o *Estudo Op. 3 n. 4* de Robert Schumann.

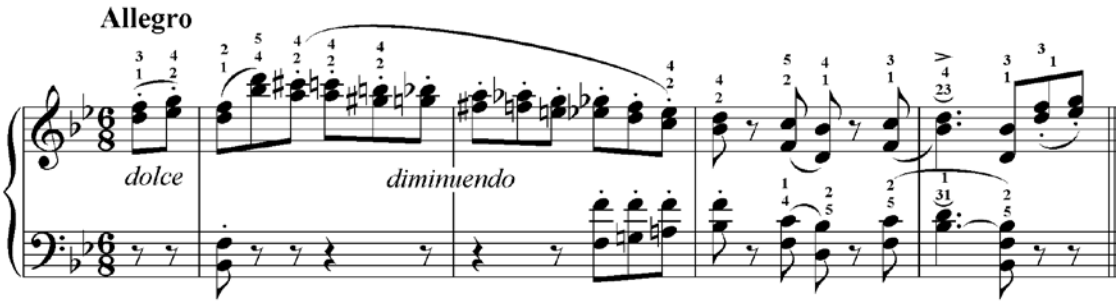

Fig. 2 – *Estudo Op. 3 n. 4* de Robert Schumann.

Na literatura especializada também se pode encontrar essa inconsistência entre ambos os termos. O método de Czerny "One hundred and sixty eight-measure exercises for the piano"[3], op. 821, consiste em 160 pequenos estudos de oito compassos, embora tanto o título original quanto o título da edição americana definam-no como um livro de exercícios. Abaixo, selecionamos os *Estudos n. 1* e *n. 2* desse método, demonstrando que, embora curtos, esses pequenos trechos musicais não são exercícios, mas estudos.

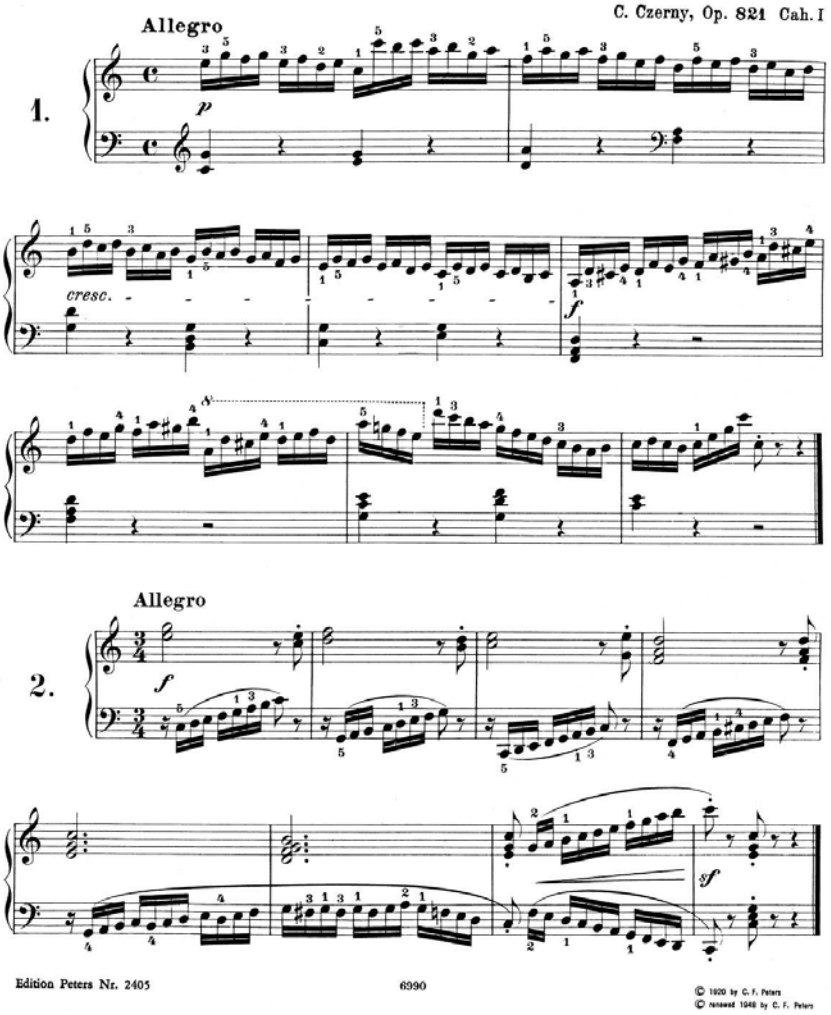

Fig. 7 –*One hundred and sixty eight-measure exercises for the piano*, Op. 821 de Carl Czerny. *Estudo n. 1* e *Estudo n. 2*.

A partir desse debate inicial é possível constatar que o uso arbitrário de termos pode gerar outras questões pedagógicas, afastando o aluno de uma apreensão mais plena e significativa do processo de ensino e aprendizagem. Discussões acerca de terminologia enriquecem não só a área da pedagogia do instrumento, mas também conferem mais solidez à formação artística e reflexiva dos pianistas brasileiros.

3. Considerações finais

Os sentidos atribuídos a um mesmo termo podem variar, no tempo e no espaço, ao ponto de receberem até sentidos opostos. Após analisarmos historicamente os usos dos termos "exercício" e "estudo", verificamos que, apesar de a literatura científica ter pacificado definições mais ou menos convergentes, ainda se fazem necessários debates e reflexões acerca de seu uso coerente dentro da dinâmica de ensino-aprendizagem de piano.

Ao discutir aspectos terminológicos da prática pedagógica, este trabalho visa a contribuir para uma didática pianística mais reflexiva, buscando eficiência e foco na formação do pianista. Nesse sentido, definir termos de forma precisa é fundamental tanto para a boa comunicação entre professor e aluno como para uma reflexão mais embasada acerca da metodologia utilizada durante as aulas de piano.

Ao conhecer a história e os usos de termos da pedagogia pianística, professores e alunos podem debatê-los e considerar formas mais eficientes e adequadas para serem usadas no processo de ensino-aprendizagem. Assim, este trabalho visa contribuir, através do debate terminológico e da reflexão acerca dos termos utilizados em sala de aula, para a criação de um ambiente de colaboração ainda maior entre os professores de piano no Brasil.

Referências

BARROS, Eudóxia de. *Técnica pianística*: apontamentos sugeridos pela prática do magistério e concertos. São Paulo: Ricordi, 1976.

BERINGER, Oscar. *Exercícios técnicos diários (completos)*: para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1996. Partitura.

BRODY, Elaine; LARUE, Jan. Trois nouvelles etudes. In: *The Musical Quarterly*. Vol 77, n. 1, pp. 11-15. Oxford University Press, 1986.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Teoria da performance musical. *Musifal* vol. 2. Maceió: UFAL, 2010.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madri: Alianza editorial, 2001.

CZERNY, Carl. *One hundred and sixty eight-measure exercises for the piano Op. 821*. G. Buonamici (editor). Nova York: Schirmer. (1ª ed.: 1831). Partitura.
FERGUSON, Howard; HAMILTON, Kenneth. Study. In: *The new Grove: dictionary of music and musicians*. 2ª edição. Vol. 24. Editado por Stanley Sadie. Nova York: Oxford University Press, 2001. p. 622-623.
GOMES FILHO. *A união entre técnica e musicalidade na metodologia de ensino do piano da professora Isabelle Vengerova*. In: VII ENCONTRO REGIONAL DA ABEM NORDESTE. I FÓRUM PARAIBANO DE EDUCAÇÃO MUSICAL, João Pessoa. 2008. p. 24-32.
HANON, Charles-Louis. *The virtuoso pianist*: in sixty exercises for the piano**.** For acquirement of agility, independence, strength, and perfect evenness in the fingers, as well as suppleness of the wrist. Nova York: Schirmer's Library of Musical Classics, 1928. Partitura.
HARDER, Rejane. Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: trajetória e realidade. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 127-142, jun 2008.
HOSAKA, Yoshinori. *Sumiko Mikimoto's piano method*: a modern physiological approach to piano technique in historical context. 2009. 204 f. Tese (Doutorado em Música), Universidade de Maryland, College Park. 2009.
KAPLAN, José Alberto. *Reflexões sobre a técnica pianística*. João Pessoa: Imprensa Universitária, 1966. 1 v.
_____. *Teoria da aprendizagem pianística*: uma abordagem psicológica. 2ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.
KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
KOCHEVITSKY, George. *The art of piano playing*: a scientific approach. Miami: Summy-Birchard Inc., 1967.
KULLAK, Theodor. *Escola das oitavas*: suplemento ao moderno mecanismo do piano. Coleção didática de obras mestras. Primeiro volume. Editado por Ettore Pozzoli. São Paulo: Ricordi, s.d. Partitura.
LEITE, Sérgio. *Sobre o (des)uso de exercícios na técnica pianística*. 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Politécnico do Porto, Porto. 2012.
OLIVEIRA, Aurélio Luiz de; DAGNONE FILHO, Dorival; VILELA JÚNIOR, Guanis de Barros; HAUSER, Marcus William. *Licenciatura em educação física*: cinesiologia. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2011.
OLIVEIRA FILHO, Manoel Theophilo G. *A utilização de exercícios de técnica pianística no ensino e na prática de sete professores de piano do Recife*. 95 f. 2015. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
RICHERME, Claudio. *A técnica pianística*: uma abordagem científica. São João da Boa Vista: Air Musical, 1997.
SÁ PEREIRA, Antônio. *Ensino moderno de piano*: aprendizagem racionalizada. 3ª Ed. São Paulo: Ricordi, 1964.
SCHUMANN, Robert. *Schumanns Werke, Serie VII*: für Pianoforte zu zwei Händen. Lepizig: Breitkopf & Härtel, Plate R.S. 41. (pp.10-25). Partitura.

---

[1] Chiantore menciona exercícios técnicos deixados por Mozart, chamados de "Fingerübungen" (2001, p. 111); e por Beethoven, conhecidos por "Manuscritos Kafka"(id., p. 161).

[2] O termo "aparato pianístico" é usado no meio acadêmico para referir-se a todas as estruturas anatômicas empregadas ao tocar piano, quais sejam: músculos, ossos, tendões e articulações das costas, ombros, braços, antebraços, cotovelos, punhos, mãos e dedos. Não podemos nos esquecer, é claro, conforme nos sugere Richerme (1997, p. 205), do uso da parte inferior do corpo (pés e pernas) como elementos a serem considerados como parte do aparato pianístico, geralmente omitidos pela literatura.

[3] Essa coleção de estudos de Czerny foi publicada originalmente em 1852, em Berlim, sob o título "160 kurze Übungen", ou "160 exercícios curtos".